



Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

14 | 2001

Le geste musical

Lucie RAULT, *Musiques de la tradition chinoise*

Paris, Collection « Musiques du monde ». Paris, Cité de la musique / Arles, Actes Sud, 2000. 190 p., 33 illustrations, glossaire et dessins d'instruments, bibliographie, discographie, accompagné d'un CD

Henri Lecomte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/202>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 321-324

ISBN : 2-8257-07-61-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Henri Lecomte, « Lucie RAULT, *Musiques de la tradition chinoise* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/202>

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Tous droits réservés

Lucie RAULT, *Musiques de la tradition chinoise*

Paris, Collection « Musiques du monde ». Paris, Cité de la musique / Arles, Actes Sud, 2000. 190 p., 33 illustrations, glossaire et dessins d'instruments, bibliographie, discographie, accompagné d'un CD

Henri Lecomte

RÉFÉRENCE

Lucie RAULT, *Musiques de la tradition chinoise*. Paris, Collection « Musiques du monde ». Paris, Cité de la musique / Arles, Actes Sud, 2000. 190 p., 33 illustrations, glossaire et dessins d'instruments, bibliographie, discographie, accompagné d'un CD.

- 1 Pour le vingt-et-unième numéro de leur série consacrée aux musiques traditionnelles, la Cité de la musique et Actes Sud ont demandé à Lucie Rault de consacrer un livre à la musique chinoise. Nous attendions cet ouvrage avec impatience, tous les livres écrits en français sur le sujet étant épuisés.
- 2 L'auteur adopte un point de vue très historique puisque la majeure partie de l'ouvrage est consacrée à un exposé des conceptions chinoises de la musique à partir de textes anciens, dans la lignée des ouvrages de Marcel Granet parus dans les années vingt. Lucie Rault insiste notamment sur l'assimilation par le centre des musiques « barbares » de la périphérie, sans d'ailleurs expliquer (le livre est pourtant destiné à un large public) quelles sont les caractéristiques de ces musiques dont elle nous dit uniquement qu'elles sont « foncièrement différentes dans leur forme » (p. 10). Cette introduction se termine par une brève description de la musique actuelle en Chine, critiquant une influence occidentale mal digérée, avec notamment l'apparition d'instruments « améliorés », selon un modèle cher aux régimes socialistes, qu'il s'agisse des républiques ex-soviétiques d'Asie centrale ou de la Corée du Nord. Aucune allusion n'est faite aux musiques populaires, ni aux compositeurs contemporains comme Tan Dun, Bun-Ching Lam, Zhou Qin ou Xu Yi.

- 3 Suit un tableau des légendes attachées à la musique, développant notamment les liens avec les animaux ou le souverain et le rôle de remise en ordre du monde, dévolu à la musique.
- 4 L'importance des chants alternés, liés aux concepts du *yin* et du *yang*, est ensuite évoquée, ainsi que leur rôle qui est de favoriser l'harmonie entre le ciel et la terre. On apprend alors que « la plupart des ethnies du monde chinois suivent ce modèle de chants saisonniers alternés en doubles chœurs rangés face à face » (p. 46). Si cela est vrai pour les ethnies tibéto-birmanes du sud-ouest, cela semble contestable en ce qui concerne les peuples non han du reste de la république. Les aspects numérologiques liés aux correspondances harmoniques ainsi que la description de l'espace-temps microcosmique et la recherche du son primordial complètent ce chapitre, auquel succède une étude de l'évolution de la musique et de ses rapports avec les rituels.
- 5 Le quatrième chapitre, « Du vulgaire au barbare », nous dit à propos des musiques savantes et des musiques barbares que c'est « leur rapport qui les oppose plutôt que leur contenu » (p. 82). Encore une fois, nous ne connaissons rien du dit contenu de ces musiques populaires ou « barbares » et « l'apport d'Asie centrale » restera toujours aussi flou. On apprend ainsi que « les instruments de musique circulaient sur les routes de l'Asie centrale » (p. 90), notamment avec la propagation du bouddhisme, à l'égard duquel l'auteur semble avoir une aversion particulière puisqu'elle nous parle (p. 93) de Yuzhen « où sévissait (*sic*) déjà le bouddhisme ». Aucune information n'est donnée sur les musiques qui étaient liées à ces instruments, sinon (p. 94) qu'elles utilisaient une gamme heptatonique.
- 6 Les « religions médiatrices » font l'objet du chapitre suivant où sont analysés les apports des trois religions, le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. Le processus de fusion avec les musiques régionales est expédié en quelques lignes (p. 113), sans que soit pris en compte le passionnant travail de terrain de Stephen Jones¹ sur la permanence des musiques rituelles dans les musiques populaires de la Chine actuelle, son ouvrage et son double CD sur le sujet étant d'ailleurs absents de la bibliographie et de la discographie.
- 7 Vient ensuite un chapitre sur les différents théâtres musicaux. Encore une fois, on a l'impression que le livre aurait pu être écrit dans les années vingt puisqu'aucune allusion n'est faite aux opéras révolutionnaires qui ne sont sans doute pas des chefs-d'œuvre, mais qui existent et illustrent la permanence des rapports entre la musique et l'état. Enfin les « joies musicales » qui terminent le livre sont uniquement celles du *nanguan*, du *nanguanxi* de Taïwan et de la cithare *qin*, ce qui paraît tout de même bien réducteur.
- 8 Les annexes comprennent d'abord un instrumentarium, avec une classification hybride, mélangeant allègrement la classification chinoise par matériaux avec une curieuse répartition des cordophones, séparant la cithare *yazheng* (placée dans la même catégorie que les vièles) du *se*, du *zheng* ou du *guqin*, puisque les instruments sont classés selon que les cordes sont frottées, pincées ou frappées (à la suite de quoi apparaît une nouvelle catégorie, celle des harpes). La famille des instruments laqués, décrite dans un autre ouvrage² par le même auteur, est cette fois-ci omise.
- 9 Les erreurs ne manquent pas non plus, certaines bien surprenantes, comme celle où le mirliton des flûtes traversières est censé leur conférer « un timbre spécial » (ce qui est exact, mais mériterait d'être précisé) « ainsi que diverses possibilités de modulation ». Nous serions très curieux de savoir comment ce mirliton permettrait de changer de ton ou de mode, ce qui nous semble être la définition de la modulation.

- 10 Nous apprenons également, dans le paragraphe consacré aux flûtes à encoche, que *shakuhachi* veut dire « huit pieds ». Même si le grand maître japonais Watazumi Doso Roshi jouait des flûtes de plus d'un mètre de long, et si le sud de la Chine abrite des orgues à bouche aux proportions gigantesques, nous n'avons encore jamais vu de flûtes chinoises ou japonaises mesurant deux mètres quarante. *Shakuhachi* signifie un *shaku* (ancienne mesure correspondant environ au pied) et huit *sun* (dixièmes de *shaku*), ce qui donne la longueur plus modeste de cinquante-quatre centimètres cinq. Bien que nous n'ayions aucune notion de chinois, il nous semble également fort improbable que *chibaguan* signifie « tuyau de huit pieds », la taille du *dongxiao* du *nanguan* étant effectivement « d'environ soixante centimètres ». Par contre, les *xiao* dont l'embouchure est partiellement recouverte par un internode du bambou, et qui sont joués, par exemple, dans les orchestres des salons de thé de Shanghai, sont beaucoup plus longues (environ quatre-vingt dix centimètres) et l'on peut dire qu'il s'agit d'un autre instrument, la perce étant différente, en tronc de cône se rétrécissant vers l'extrémité distale dans le premier cas et cylindrique dans le second.
- 11 L'auteur nous dit ensuite, en créant une nouvelle catégorie, « calebasse et bambou » pour les orgues à bouche, que « le principe de la mise en vibration de l'anche se retrouve dans l'utilisation de la guimbarde *kouhuang* ». Il existe, semble-t-il, des traces épigraphiques établissant une correspondance entre les deux instruments. Cela ne veut pas dire qu'ils soient semblables au niveau organologique. Émile Leipp³ nous apprend que dans le cas de l'orgue à bouche, l'anche libre est accordée avec « un tuyau de bambou ouvert aux deux bouts, qui donne approximativement la même fréquence que la lame, lorsqu'on souffle sur son bord ». Ce n'est évidemment pas du tout le même principe que celui de la guimbarde où la lame « pincée avec le doigt [...] vibre entre les dents, excitant le « résonateur » de la cavité buccale [produisant ainsi] un son dont la hauteur varie quand on modifie la cavité de la bouche ».
- 12 Enfin, pour en finir avec les instruments, le *shamisen* passe pour avoir été importé au XVI^e siècle au Japon, à partir des îles Ryûkyû, « vraisemblablement en 1562 »⁴ et non pas à l'époque des Tang (qui régnèrent du VII^e au X^e siècle). D'ailleurs, dans l'orchestre du *tôgaku* et de son successeur le *gagaku*, qui joue une musique inspirée par celle des Tang, les seuls luths utilisés sont des *biwa*.
- 13 On ne voit pas non plus bien l'intérêt de présenter dans la discographie destinée à un large public 12 CD sur 22 édités en Chine continentale ou à Taïwan et donc pratiquement inaccessibles, alors que les publications occidentales de valeur ne manquent pas.
- 14 Toutes ces erreurs et omissions (le phénomène musical lui-même n'est pratiquement pas abordé) n'enlèvent pas l'intérêt du reste de l'ouvrage qui, après cette description de la pensée chinoise à propos de la musique, aurait cependant gagné à présenter plus précisément les pratiques actuelles en Chine continentale, à Taïwan et dans les différentes diasporas.

NOTES

1. *Folk Music of China. Living Instrumental Traditions*. Oxford : Clarendon Press, 1995 ; *Chine : Traditions populaires instrumentales*. Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie de Genève. VDE-GALLO, CD 822-823.
2. *La voix du dragon. Trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne*. Paris : Cité de la musique, 2000.
3. *Acoustique et musique*. Paris : Masson, 1980.
4. Tokumaru Yoshihiko : *L'aspect mélodique de la musique de syamisen*, collection Selaf 378. Paris : Peeters, 2000 (voir le compte rendu de Andreas Gutzwiller ici même).